

LAS POSTURAS LITERARIAS DE JULIO RAMÓN RIBEYRO DURANTE LOS AÑOS DEL BOOM

JULIO RAMÓN RIBEYRO'S LITERARY POSTURES DURING
THE LATIN AMERICAN BOOM

JOAQUÍN CASTILLO VIAL

Candidato a doctor en literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile
jcastil2@uc.cl

Resumen: Este artículo intenta elaborar una nueva interpretación de la posición del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro en el campo literario del boom latinoamericano. Una lectura de su diario *La tentación del fracaso* desde el concepto de 'postura literaria' desarrollado, entre otros, por Jérôme Meizoz, permitirá presentar a Ribeyro como un autor que se mantuvo en los márgenes del boom de la narrativa de los años sesenta y setenta de manera autoconsciente y deliberada. Tanto por razones estéticas —el cultivo de la narrativa breve y de 'géneros menores'— como políticas —escepticismo y distancia con la revolución cubana—, Ribeyro no fue parte del boom latinoamericano, aunque sí compartió algunos elementos importantes con las élites literarias de su tiempo.

Palabras clave: Julio Ramón Ribeyro, postura literaria, boom latinoamericano, 'novela total'.

Abstract: This article seeks to elaborate a new interpretation of the position of the peruvian writer Julio Ramón Ribeyro in the literary field of the Latin American boom. Based on a reading of his diary *La tentación del fracaso* from the concept of 'literary posture' developed, among others, by Jérôme Meizoz, Ribeyro will be considered as an author who remained on the margins of the narrative boom of the years sixty and seventy self-consciously and deliberately. For both aesthetic —the cultivation of the short narrative and 'minor genres'— and political reasons —skepticism and distance from the Cuban revolution— Ribeyro was not part of the Latin American boom, although he did share some important elements with the literary elites of his time.

Keywords: Julio Ramón Ribeyro, literary posture, Latin American boom, 'complete novel'.

Recibido: 25/10/22. Aceptado: 26/11/2022.

Introducción

El boom latinoamericano de la novela no es solamente un fenómeno estético, sino también sociológico. A la hora de profundizar en él, se debe tomar conciencia del campo cultural y político en el cual se publicaron, durante alrededor de una década, algunas de las novelas más importantes del siglo XX en lengua castellana. La consideración del boom como una época y como un campo de significaciones relacionadas entre sí obliga a observar con más detención el tipo de ‘posturas literarias’ que se identifican en él. De tal forma, más que escritores comprometidos o autores de ‘novelas totales’¹, es posible identificar en los años del boom otro tipo de posturas, vinculadas a posiciones políticas diversas —más liberales o escépticas— o cuyas estéticas divergieron de la escritura de novelas comprendidas desde ciertas categorías vanguardistas específicas, como la ambigüedad narrativa, los juegos verbales, las estructuras concéntricas de narración o los quiebres de la temporalidad.

Tomando en cuenta lo recién mencionado, en las páginas que siguen mostraremos de qué manera se puede resignificar el lugar del peruano Julio Ramón Ribeyro en las coordenadas del boom, así como el boom mismo, si se plantean alternativas autoriales que complejicen un panorama que, muchas veces, leemos desde sus exponentes más célebres, como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes. Si se presta mayor atención a los márgenes del boom se resignifica el lugar del centro y la periferia y aparecen relaciones y preguntas que no son visibles en las lecturas tradicionales del fenómeno. A partir de una lectura de *La tentación del fracaso*, los diarios personales que Ribeyro publicó a comienzos de los años noventa, este trabajo propone su inclusión dentro de la constelación del boom, aunque esbozando una postura autorial alejada de la estética y del compromiso político con que habitualmente han sido identificados los escritores adscritos a él.

¹ De manera provisoria, se puede definir la novela total como un artefacto narrativo que crea un universo cerrado y total por medio del cual realiza una interpretación sociopolítica del mundo. Asimismo, posee la ambición de dar cuenta, desde la imaginación, de las tensiones particulares de la sociedad en la que aparece, estableciendo un vínculo estrecho, aunque no necesario, entre la obra y su contexto.

1. Los años del boom

Comencemos con la cronología del fenómeno. El boom de la novela latinoamericana de los años sesenta ha sido objeto de informadas crónicas, sesudos análisis y encendidas polémicas. Dentro de la amplísima bibliografía que aborda estos asuntos, la crítica se ha preguntado con frecuencia cuándo comienza y cuándo termina el boom. Hay cierto consenso a la hora de establecer 1964 como el punto de inicio de esos años excepcionales para la narrativa en castellano. Claudia Gilman afirma que la coordinación, por parte de Ángel Rama, de un número especial de la revista *Casa de las Américas*, con colaboraciones de Cortázar, Fuentes y Vargas Llosa, significó que “1964 [fuera] el año de la consagración de la nueva narrativa” (Gilman, 2012, p. 89). Ángel Rama, a su vez, señala que “[s]i bien es difícil fijar la fecha de cierre [del boom], lo es quizás menos establecer la de apertura del fenómeno. Pienso que no puede retrotraerse más allá del año 1964” (Rama, 2008, p. 294)².

Su término, a su vez, también ha sido objeto de diversas interpretaciones. José Donoso, por ejemplo, al publicar su *Historia personal del «boom»* en 1972, ya da el fenómeno por terminado. ¿La fecha? La fiesta de nochevieja de 1970 en que los miembros de este grupo mostraron sus últimos momentos de camaradería y amistad, antes de que el caso Padilla y la fundación de la revista *Libre*³ rompieran la unidad que habían mostrado durante los últimos años (Donoso, 2007, p. 123). Xavi Ayén, por su parte, sitúa el término de este ciclo en 1976, con el distanciamiento entre Mario

² También lo considera así Pablo Sánchez, quien a pesar de que fecha su análisis del boom entre 1963 (año en que “el sistema literario latinoamericano se articula con una cierta unidad frente a otros sistemas internacionales”) y 1972, comienza su estudio propiamente tal al año siguiente, 1964, con un análisis de la revista *Marcha* (Sánchez, 2009, pp. 34, 45 y ss.). Una nota discordante en esta cronología la entrega Xavi Ayén, aunque su interpretación está demasiado contaminada por la consideración del boom como un fenómeno ocurrido en Barcelona. Así, detalla que la “constelación” comienza en 1968 debido, con toda probabilidad, a que ese es el año en que varios de los protagonistas de esta historia coinciden en la Ciudad Condal (Ayén, 2014, especialmente Cap. 3. “Historia de una ciudad”).

³ La revista *Libre* fue un intento por mantener unido aquello que se hallaba resquebrajado por el caso Padilla. Editada por Plinio Apuleyo Mendoza, congregó a los principales nombres del boom, pero no logró sortear desconfianzas y enemistades enquistadas en algunos de sus protagonistas. Más detalles en el artículo de Pablo Sánchez (Sánchez López, 2005).

Vargas Llosa y Gabriel García Márquez sintetizado en el polémico puñetazo que el peruano asestó al autor de *Cien años de soledad* a las puertas de un cine en México: “El mundo ha dado un giro. En ese justo momento acaba de romperse el boom” (Ayén, 2014, p. 13).

Y aunque hay quienes postulan fechas diferentes de inicio y término, utilizaremos aquí, tentativamente, dos hitos políticos que fueron importantes para la visibilidad que alcanzó Latinoamérica a partir de ellos, como son la revolución cubana (1959) y el golpe de Estado en Chile (1973). Son estos “catorce años de gloria” los que también utilizan en su análisis Esteban y Gallego, considerando la aparición de una nueva figura en el campo cultural latinoamericano: la de los escritores intelectuales (Esteban & Gallego, 2009, pp. 23 y 225), que manifiestan el creciente vínculo entre literatura y política que fue tan fructífera durante los años del boom. Es esa misma relación la que describe en detalle Franco en *Decadencia y caída de la ciudad letrada*: “Los poetas y novelistas ejercían influencia sobre lo que se leía, sobre cómo se entendía la historia y cómo se valoraba el lenguaje. (...) Crearon normas y produjeron un corpus crítico (...) que proporcionó una evaluación seria de la cultura contemporánea y que puso al día la genealogía literaria de una forma que traspasó las estrechas fronteras nacionales” (Franco, 2003, p. 13). Tomando en cuenta el vínculo existente entre los escritores de esta camarilla y los discursos socialistas de estas décadas, esos hitos de 1959 y 1973 no son leídos solo en su significación política, sino sobre todo en la medida en que pusieron los ojos del mundo sobre un continente que, en esos años, estaba produciendo algunas de sus novelas de mayor alcance mediático y de altísima calidad literaria.

Otro de los elementos que ha generado constantes discusiones alrededor del boom guarda relación con su composición. ¿Quiénes son parte y quiénes no de este selecto grupo de autores? ¿Existe una nómina taxativa y definitiva? El éxito de ventas, la atención mediática y el alto prestigio del que gozaron sus miembros hizo que la discusión en torno a esta pregunta estuviera cruzada de celos, desconfianza y acusaciones de diversa laya. Como marcó Donoso: “de todas las suposiciones que rodean al boom, ninguna es tan quemante, ninguna tan dolorosa, ninguna tan espinuda como la cuestión de la constitución del boom, quién pertenece y quién no pertenece; o quién pertenece en qué categoría si se acepta que el boom tiene

categorías” (Donoso, 2007, p. 128). El mismo novelista chileno, a continuación, elabora una extensa lista de quiénes podrían incluirse en este catastro, y distingue diversas categorías: el *gratin* o cogollito, compuesto por los cuatro grandes (Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes y Cortázar); pero luego sus antecesores (Borges, Carpentier, Rulfo, Onetti, etc.); el grueso del boom, o el boom-junior, el *petit* boom argentino, el sub-boom, etc.⁴

Sea como sea, ninguna de estas listas incluye dentro de sus autores a Julio Ramón Ribeyro. ¿Por qué leer a este autor peruano, entonces, desde las coordenadas de un fenómeno que parece pasarle por el lado? Justamente, porque hay una serie de características del cuentista limeño que obligan a observar con más atención su posición dentro del campo cultural, pues componen una ‘postura autorial’ que, si bien difiere del cogollito o del grueso del boom señalado por Donoso, permiten establecer una serie de similitudes y afinidades que complejizan un escenario que suele leerse desde categorías demasiado cerradas o escasamente puestas en cuestión. Ribeyro, a fin de cuentas, fue un escritor latinoamericano que vivió en París, escribió novelas, participó en las redes del boom y observó con atención la política de su tiempo. Hay, a partir de aquellas características, elementos suficientes para analizar a cuánta distancia se ubica del epicentro de este fenómeno.

2. La ‘postura literaria’ y el boom de la novela

Es posible, ahora, introducir un concepto que, desde la sociología de la literatura, permitirá desglosar con utilidad el modo en que los autores participan de un campo cultural específico: la postura literaria. A partir de la polémica que buscó ‘la muerte del autor’, el académico francés José Luis Díaz da cuenta de la complejidad involucrada en todo texto literario:

⁴ Otro ejercicio interesante es el que señala John Beverly, quien afirma que hay cuatro modos de comprender el boom: como un núcleo de cuatro o cinco autores; como una incorporación de diez o quince autores a la corriente principal de la literatura occidental; como toda una generación o una década de producción literaria (incluida la literatura chicana); como todo un proceso de cambio, que incluye al cine, las ciencias sociales, la música, etc. En *Más allá del boom. Literatura y mercado* de Viñas (1981, pp. 293–294).

el texto literario no es pura presencia a sí, juegos de equilibrios lingüísticos, aquí y ahora. Está atormentado, zarandeado por estrategias que lo exceden. Lejos de ser un objeto asubjetivo, es un teatro de sujeciones, frenéticas o sutiles. No es un lugar cerrado, es un espacio completamente fronterizo: un campo de fuerzas, orientado en función de los tropismos que instituye, en su periferia, ese objeto en blanco, ese objeto en falta, esa carga negativa externa que, para simplificar, hemos convenido en llamar su “autor”. (Díaz, 2016, p. 74)

A partir de esa constatación, críticos como Meizoz, Maingueneau o el mismo Díaz han intentado dar cuenta de la ‘escena discursiva’ en la que está envuelto todo texto literario, explicitando las condiciones de enunciación y recepción que orientan el modo en que los distintos textos son dotados de significado. Desarrollado por Jerome Meizoz, la ‘postura literaria’, implica un modo determinado de ser autor e intenta describir el modo específico en que determinados autores aparecen ante los demás. En palabras de Meizoz,

la postura comprende la presentación que el autor hace de sí mismo, las conductas públicas asumidas en la institución literaria (premios, discursos, banquetes, entrevistas públicas, etc.) y la imagen que proyecta en y a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos*. Al hablar de la “postura” del autor, describimos, relacionándolos, los efectos del texto y las conductas sociales. (Meizoz, 2015, p. 14)

Esta aproximación conlleva una ventaja epistemológica, pues la postura permite superar la oposición entre aquello que está dentro del texto y lo que está fuera de él, e intenta, así, integrar ambos planos discursivos. Como dice Meizoz: “la noción de postura me parece fundamental para superar la vieja división de tareas entre los especialistas de las aproximaciones internas y externas al texto: una postura de autor implica pues una relación entre los hechos discursivos y las conductas de vida en el campo literario” (2014, p. 85). Así, la postura permite establecer un diálogo entre aquellos elementos intratextuales (desde los rasgos narratológicos o géneros cultivados, hasta los elementos propios de los discursos autobiográficos, pasando por los discursos, prólogos y manifiestos, elementos que suelen estar en los bordes entre la obra y la biografía) y extratextuales (editoriales en las que publicó, premios, manifestaciones políticas, ciudades habitadas,

amistades, etc.) que componen, con un resultado complejo y no siempre coherente, la postura literaria de cada autor.

Comprendiendo así la ‘postura literaria’, es necesario afirmar su relación con el boom. Ante las críticas que lo comprenden puramente como una estrategia comercial o una confabulación entre unas pocas editoriales y agentes, se ha discutido cuánto de este fenómeno se relaciona a una cuestión estética. Aunque no pueda abordarse con todo el detalle que esto requiere —habría que analizar en profundidad una veintena de libros importantes—, no hay duda de que gran parte de la producción del boom se hizo desde un tipo de novela bien particular, que algunos han categorizado bajo la etiqueta de ‘nueva novela latinoamericana’ y que también ha intentado describirse desde el término de ‘novela total’⁵. Sin embargo, para la presente investigación bastará señalar que el boom no estuvo solamente —y, quizás, tampoco particularmente— vinculado a una estética, sino sobre todo a una puesta en escena, a un modo particular de ser escritor en un tiempo y en un espacio determinado.

Son muchos los elementos que componían esa puesta en escena del boom, y parte importante de la crítica los ha vinculado con ciertos hechos y escenarios particulares. El primero de ellos, quizás el más importante, guarda relación con la revolución cubana: el boom es inseparable del ascenso al poder de Fidel Castro y los barbudos de la Sierra Maestra en enero de 1959. Como dice Rodríguez Monegal, “el triunfo de la revolución cubana es uno de los factores determinantes del boom. Lo es por la mera fuerza de las circunstancias políticas que proyectan, de golpe, hacia el centro del ruedo político internacional a la pequeña nación de nueve millones de habitantes y, con ella, a un continente olvidado de doscientos millones” (2015, p. 329). No son los hechos políticos en sí, sino la atención mundial que suscita el triunfo revolucionario sobre Latinoamérica como un todo y, por consiguiente, por la literatura excepcionalmente original que se estaba produciendo durante esos años. Esos creadores no solo intentaban darle visibilidad a ciertos problemas económicos y políticos, sino que también manifestaban un compromiso para con la causa de la revolución. Basta re-

⁵ La discusión ha sido amplísima: el mismo Carlos Fuentes escribe a principios de los setenta su libro *La nueva novela latinoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1972), pero no es el único en abordar la pregunta por la estética del boom latinoamericano.

cordar la colaboración de muchos de estos escritores con el aparato cultural de Casa de las Américas durante todos los años previos al caso Padilla, que en 1971 vendría a quebrar la relación entre los intelectuales y la revolución⁶. Un segundo elemento importante de la puesta en escena del boom será la condición de escritores profesionales, lo que se cumplirá especialmente en aquellos novelistas que, siendo éxitos de ventas a lo largo y ancho del mundo, podrán abandonar labores de docencia, edición o traducción para dedicarse de lleno a escribir⁷. Además del compromiso político y la profesionalización, la puesta en escena del boom tiene otros dos elementos, quizás secundarios con respecto a los dos primeros: en primer lugar, la experiencia del exilio (voluntario o no), principalmente en París o Barcelona. En segundo lugar, los autores del boom frecuentaron las relaciones con ciertos editores, editoriales o agentes (Carlos Barral, Paco Porrúa, Joaquín Díez Canedo, Carmen Balcells, entre otros), por medio de los cuales se participó en una apretada red de vínculos estéticos y políticos que configuraron el campo cultural de las letras latinoamericanas de esos años.

3. La postura literaria de Julio Ramón Ribeyro

Podemos analizar ahora la postura literaria de Ribeyro en el contexto del boom. Para ello, será fundamental asomarse a *La tentación del fracaso*, los diarios personales del peruano que abarcan el período 1950-1978, y que fueron publicados a principios de la década de los noventa. En esta obra, el género diarístico resulta fundamental para interpretar las proyecciones que el mismo Ribeyro intenta construir sobre su figura de escritor, dando cuenta de una enorme conciencia de su estilo y del lugar que ocupaba en el campo literario de aquellos años. En términos metodológicos, además, el diario de escritor se ubica en esa zona gris donde se desdibujan los bordes demasiado claros entre obra y personalidad, o entre elementos intra y ex-

⁶ El testimonio que recoge Edwards (2015) es fundamental para acercarse al caso Padilla. También hay una interesante documentación en la revista *Libre*, N°1 (1971). Dentro de las miradas recientes, vale la pena observar el ensayo de Carlos Granés (2022, p. 388 y ss.); de Rafael Rojas (2018) y Patrick Iber (2015, pp. 223-227), entre otros.

⁷ Sobre el proceso en específico durante los años del boom, véase Rama (2008), particularmente “El boom en perspectiva”, pp. 259-320.

tratextuales, para utilizar los términos mencionados por Díaz.

Para elaborar una postura literaria, el análisis se centrará en tres puntos especialmente importantes: en primer lugar, se abordará el modo en que Ribeyro trata el concepto de fracaso, viéndose a sí mismo como un autor que no logra cumplir con las expectativas que tiene sobre sí mismo (o que no consigue el éxito comercial que el mismo boom parece exigir para sus miembros); en segundo lugar, se profundizará en unas pocas nociones ribeyrianas acerca de la novela contemporánea, con lo que explicita su estilo tan alejado de la novela total propia del boom latinoamericano; en tercer lugar, se analizará el modo en que Ribeyro se comprende a sí mismo en el mapa sociopolítico, distanciándose de cualquier compromiso demasiado explícito con las causas que entusiasmaron a sus coetáneos.

Ribeyro y el fracaso

Comencemos con el primer punto: la idea de fracaso como parte fundamental de esta ‘postura literaria’. Con respecto a ese concepto, dirá Ribeyro muchos años después en una entrevista que, al releer sus cuadernos, encontró “una tendencia a poner[se] en tela de juicio constantemente, con esa sensación de que lo que he realizado está muy por debajo de lo que yo pensaba o esperaba. A fuerza de repetirse este sentimiento, me daba la impresión de que estaba tentado por fracasar” (2012, 163). Ese miedo a no estar a la altura de sus propias expectativas siempre será parte de su reflexión sobre su propia figura escritural. Las anotaciones con respecto a su supuesto fracaso, en ese sentido, son múltiples a lo largo de los años: “Impresión de que cada día escribo peor” (2014a, 40); “He invertido toda mi salud, mi tiempo y mis fuerzas en negocios espirituales completamente ruinosos” (2014a, 267); “Escritor discreto, tímido, laborioso, honesto, ejemplar, marginal, intimista, pulcro, lúcido: he allí algunos de los calificativos que me ha dado la crítica. Nadie me ha llamado nunca gran escritor. Porque seguramente no soy un gran escritor” (2014a, 509). Esos fragmentos dan cuenta de que, a lo largo de las casi tres décadas que componen sus diarios personales publicados, hay una exigente evaluación de sí que poco se condice con la reconocida calidad de su obra literaria; hay, qué duda cabe, una desproporción entre su escritura y la vara con que él mismo se evalúa. Es, en efecto, un escritor discreto, intimista y laborioso, cuyo cuida-

do en los más mínimos detalles se refleja en una prosa pulcra y nítida. Pero ninguno de esos adjetivos implica necesariamente el más mínimo fracaso. ¿No puede haber aquí, acaso, algo de pose, de juego retórico que pueda implicar una falsa modestia?

La relación con su propio oficio, a su vez, no siempre fue fácil, y esa inseguridad estuvo cruzada por la sensación de fracaso. Desde el comienzo, en su diario hay declaraciones radicales de insatisfacción: “¡Odio las palabras! Son siempre las mismas: trilladas, inexpresivas, chatas” (2014a, 11). El hecho mismo de escribir está, en otras ocasiones, vinculado a la infelicidad: “El bienestar es mudo y la angustia locuaz” (2014a, 259). Su gesto es elocuente: allí donde hay un sujeto que se observa e interroga por medio de la palabra, hay una insatisfacción ante la cual intenta reaccionar. A cada paso de la escritura parece haber un sufrimiento, un esfuerzo que supera las capacidades de ese escritor que se pone a sí mismo bajo la lupa. Como se ha visto, las desdichas del sujeto están a cada paso en los diarios de Ribeyro. Como ha dicho de Navascués, “las anotaciones de diarios y prosas sueltas se refieren una y otra vez con morbosa complacencia a la proximidad de las desdichas físicas, sentimentales, económicas y familiares... y, por supuesto, creativas” (2004, p. 171). Para sortear el fracaso, sin embargo, el sujeto escritural está dispuesto a someterse a un pacto fáustico que le permita salir de la parálisis. Algo así parece decir en 1958:

Biológicamente, escribir me daña: fumo demasiado, muchas veces bebo, se me entumecen los dedos, me arden los músculos del cuello, y siento todos los síntomas de una tortura. Pero todo esto va acompañado paralelamente de un gozo tan singular que podría hablarse casi de un caso de masoquismo si es que no fuera más justo invocar el ejemplo de los místicos que se disciplinan. (2014a, 180)

La relación entre escritura y espiritualidad, entonces, pareciera mostrar una salida posible. No es, en este caso, una acción espiritual cualquiera, como una sencilla devoción o una participación puramente ritual. Por el contrario, este pacto se asemeja al de un místico que, por su ascetismo y su renuncia a los placeres y comodidades, logra acceder, por fin, a una realidad superior. ¿Logrará, así, conjurar el riesgo del fracaso que acecha a cada paso?

Ribeyro y la novela total

Pasemos al segundo elemento que compone esta postura literaria ribeyriana: el vínculo entre su propia obra y la concepción de la ‘novela total’ de los años del boom. Los años sesenta y setenta en Latinoamérica son, como hemos dicho, los años de la novela. En palabras de Rojas, “Los escritores centrales del boom eran novelistas. Esa condición los distinguía de los movimientos intelectuales latinoamericanos previos, desde el modernismo y las vanguardias, donde predominaban los poetas” (Rojas, 2018, p. pos. 59). Pero no solo eso; fueron, además, los años de un tipo de novela particular, que quería describir las sociedades en su totalidad, como frescos de una época específica. Ese tipo de novelas ha sido bautizado así por su ambición de dar cuenta de una sociedad compleja y plural. Dice Vargas Llosa con respecto a la obra cumbre de García Márquez:

Cien años de soledad es una novela total, en la línea de esas creaciones demencialmente ambiciosas que compiten con la realidad real de igual a igual. (...) *Cien años de soledad* es una novela total sobre todo porque pone en práctica el utópico designio de todo suplantador de Dios: describir una realidad total, enfrentar a la realidad real una imagen que es su expresión y negación. (...) Se trata de una novela total por su materia, en la medida en que describe un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte y en todos los órdenes que lo componen —el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico— y por su forma, ya que la escritura y la estructura tienen, como la materia que cuaja en ellas, una naturaleza exclusiva, irrepetible, autosuficiente (Vargas Llosa, 2007, pp. xxv–xxvi).

Según esta concepción, el novelista es un demiurgo, un creador de una realidad completa y cerrada sobre sí misma. No es casualidad que, como mencionábamos, en esta época de profundos debates culturales y políticos haya aparecido en el mapa latinoamericano la figura del escritor-intelectual: cuando no está creando ficciones está, en una contracara política y cultural, dando cuenta de los debates éticos y morales de su tiempo. Los casos de Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Julio Cortázar son, con sus múltiples diferencias, parte de los “intelectuales artistas” (Alburquerque, 2011, p. 19) que, por medio de sus representaciones simbólicas, logran transmitirle a un público general los elementos más relevantes de ciertos debates propios

de esta época agitada: la nación, la revolución, la violencia o el indigenismo serán objeto de su arte y de su reflexión. Hay que prestar atención también a ese carácter utópico que destaca Vargas Llosa: el escritor quiere construir un mundo total, una utopía autosuficiente y cerrada. ¿No hay en Ribeyro, por el contrario, una búsqueda de algo más modesta, un repliegue? Como dice el personaje de Luder, frente a la idea de que los escritores franceses cultivan jardines y los estadounidenses roturan bosques, “Yo solo riego una maceta” (Ribeyro, 2014b, p. 37).

Por otro lado, durante los años del boom los escritores intelectuales se vincularán, por medio de congresos, seminarios, revistas o concursos, con esferas de poder gubernamental que intentarán influir en uno u otro bando de la guerra fría⁸. Ese es el marco en que comienza a realizarse una lectura política de una serie de novelas de alto contenido sociológico o histórico, desde las cuales se interpreta una lectura global del modo de ser latinoamericano: *La región más transparente* de Carlos Fuentes; *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa; *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos; *Casa de Campo* de José Donoso, o *Rayuela* de Julio Cortázar, entre muchas otras. Son, a su vez, un tipo de textos transversalmente reconocidos por la crítica y el público. En un contexto donde ese tipo de novelas se llevaban todos los laureles, Ribeyro adscribe de manera muy consciente a géneros literarios que —según criterios tradicionales hoy en desuso— eran considerados menores: el diario, pero también los aforismos o las prosas breves⁹. El peruano no se limita a observar el fenómeno desde lejos, sino que intenta identificar con precisión qué elementos distinguen su estética de aquella de sus contemporáneos. Dirá, por ejemplo, en 1970:

Con qué especie de envidia o de nostalgia leo en les «comptes rendus» [reseñas] de algunas novelas célebres que son un «fresco» de determina-

⁸ Para profundizar en estos temas véase, entre otros: Germán Alburquerque (2011), Jean Franco (2003), Claudia Gilman (2012).

⁹ De los autores más tradicionalmente adscritos al boom, Donoso es quizás el único que cultivó el diario íntimo. Alrededor de él, sin embargo, uno podría ubicar autores como José María Arguedas con *El zorro de arriba y el zorro de abajo* o a Alejandra Pizarnik. De los géneros autobiográficos, el que sí ha gozado de más popularidad han sido las memorias, cultivadas por Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Alfredo Bryce Echenique, Sergio Pitlor y el mismo Donoso, entre otros. La relación entre el boom y la literatura ancilar, por tanto, es un campo inexplorado y fecundo de investigación.

da sociedad en una época dada. Yo nunca podré concebir un «fresco» ni menos escribirlo, no cabe en mi espíritu abarcarlo, en la medida que el «fresco» implica una reflexión sobre la Historia combinada con una peripecia personal o individual. Yo he pasado siempre al lado de la Historia y he penetrado en la vida por puertas más pequeñas y disimuladas como pueden ser la aventura privada o la anécdota (Ribeyro, 2014a, p. 367).

Su aproximación a la realidad parece ser lateral, menor, incapaz de arriesgarse a las grandes interpretaciones de sus contemporáneos. A diferencia del escritor de la ‘novela total’, su literatura es deliberadamente incompleta y provisoria. Ese ‘espíritu del fresco’ mencionado por el peruano, que sería capaz de interpretar la totalidad de una época, será objeto de reflexión en repetidas ocasiones para el peruano¹⁰. Así, llega a contrastar el gusto de los lectores europeos o americanos por la épica y la epopeya, lo que contrasta enormemente con la “estética de la austeridad” o el “realismo austero” (Bueno 2011, 161) propio de las obras creativas de Ribeyro. Así, en sus diarios afirma que su narrativa está marcada por un “carácter antiépico”:

Comprendo ahora con mayor claridad que lo que le resta audiencia y repercusión a mi obra literaria es su carácter antiépico, cuando el grueso de los lectores de narrativa anhelan la epopeya. El lector europeo, que vive en un mundo no épico, por simple necesidad de evasión y de contraste busca en la literatura latinoamericana las grandes acciones, los personajes coloreados, los inmensos espacios, las fuerzas telúricas, los fenómenos sociales o de grupo. Todo ello se encuentra en García Márquez, Asturias, Rulfo, Vargas Llosa, Arguedas, etc. El lector latinoamericano igualmente, pero por razones diferentes (por vivir en un mundo donde es posible la epopeya), busca lo mismo que el lector europeo. Y el mundo de mis libros, hélas, es un mundo más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso, poblado de pequeños personajes desdichados, sin energía, individualistas y marginados, que viven fuera de la historia, de la naturaleza y de la comunidad” (2014a, 483).

¹⁰ La lectura que hace Elmore de la obra de Ribeyro contrasta el espíritu de fresco con la estética del mosaico: “Desde fines de la década del cincuenta hasta mediados de la del setenta, el modelo de mayor prestigio en las letras latinoamericanas es aquel que le reclama a los textos el trazo de un mapa crítico y simbólico de la condición humana en un continente marcado por su rol periférico y su abigarramiento cultural” (Elmore, 2002, p. 22).

Según esta conceptualización, podríamos relacionar de manera estrecha la novela total con la épica o epopeya que anhelan los lectores europeos o americanos¹¹. Sin embargo, Ribeyro una vez más se sitúa lejos de las modas o de las demandas del mercado, yendo a destiempo y buscando una obra personalísima y original que sondea otras melodías, pero que, por el modo en que ha perdurado, parece haber sintonizado con inquietudes profundas y duraderas.

Ribeyro y el compromiso político

Queda, por último, ver el modo en que Ribeyro construye su postura literaria en una época donde las actitudes más habituales entre los escritores latinoamericanos era la del compromiso con la revolución cubana. El vínculo entre el boom y la revolución ha sido explicitado en numerosas ocasiones, por lo que no es necesario abordar nuevamente el tópico. Ribeyro no siempre se mantuvo en el lugar del escéptico o pesimista que mira desde una torre de marfil las contingencias de su tiempo. A pesar de que, según consigna Jorge Coaguila, en sus años universitarios “Ribeyro no participó nunca en protestas contra la dictadura militar” y llegó a considerar que “antes de su viaje a Europa [en 1952] fue ‘reaccionario’” (Coaguila, 2021, 77–78), las posiciones políticas del peruano fueron mucho más complejas, ambiguas e incluso cambiantes. Dice, por ejemplo, en 1956, que “Uno de los problemas que más me inquietan es la imposibilidad en que me encuentro de definir mi posición política” (2014a, 112). Sin embargo, a mediados de la década de los sesenta manifestará su apoyo al MIR y entablará amistad con varios jóvenes que luego perderán su vida en la guerrilla peruana. Eso lo llevó a recibir acusaciones de personajes apristas que lo motejaron de “agente del comunismo internacional” (Coaguila 2021, 147). Por otro lado, durante la dictadura del general Alvarado, a quien Ribeyro había conocido en Perú, el cuentista firmó un manifiesto de intelectuales en apoyo a la “Revolución peruana”, y en contra de los intentos de desestabilización

¹¹ La exploración del vínculo entre género literario y época es, en el caso de la novela, de suma utilidad para comprender las tensiones propias de una sociedad. En esta misma línea, como dice Lukács: “La novela es la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad” (2010, p. 51).

que “tuvieron un claro propósito subversivo”, según consigna el documento. No hay que olvidar que, por esos años, Ribeyro ya era diplomático del gobierno, primero como agregado cultural en la embajada, y luego como representante del Perú en organismos internacionales. Ese vínculo laboral, de hecho, terminó siendo un objeto muy importante de la crítica que realizara Vargas Llosa a Ribeyro en sus memorias *El pez en el agua*. ¿Tiene ese trabajo alguna importancia en la construcción de una postura literaria específica? Sin duda, en un contexto donde el éxito comercial de algunos escritores del boom les permitió vivir de las ventas de sus libros y convertirse en escritores profesionales, el hecho de vivir de la traducción o de la diplomacia influyó en el modo en que se relacionaron con su entorno político y cultural. Son distintos, para estos asuntos, los casos de Vargas Llosa y García Márquez, independientes con respecto a los poderes de su tiempo (aunque con diversos grados de compromiso político, como hemos visto) a los de Cortázar, Paz o el mismo Ribeyro, traductores o diplomáticos en distintos momentos de sus vidas.

En otro plano, más privado —en las cartas que dirige a su hermano Juan Antonio—, Ribeyro intenta mostrarse algo más cauto. Así, afirma que desconoce por completo las reglas de la política, pero que sin embargo tiene una opinión sobre esos asuntos: “Yo creo por ejemplo en las ventajas del socialismo, pero de una manera un poco idealista y tan resquebrajada de dudas y temores que muchas veces prefiero suspender mi juicio, abstenerme de toda opinión y refugiarme en la posición un poco cómoda de quien espera antes de pronunciarse” (1998, 162). Es muy distinta esta opinión del compromiso radical de otros autores del boom, como Vargas Llosa, Cortázar o Fuentes.

De ese modo, si durante los años sesenta y setenta lo veremos yendo y viniendo entre un tibio compromiso y una búsqueda por acomodarse en un escenario tensado por distintas fuerzas políticas, la interpretación que él mismo hará de sí muchos años después será muy distinta. Hay dos entrevistas en las que va instalando, como al pasar, aquella idea del escritor escéptico, distante de la contingencia y poco interesado en la política. Dice, por ejemplo, en una entrevista concedida a Antonio Cisneros en 1992: “Eso de sentirse constreñido [a propósito de la literatura comprometida] a realizar determinado tipo de obra literaria porque hay una especie de precepto que te fuerza a tratar ciertos problemas no va conmigo. (...) Yo soy un

hombre sin ideología, no tengo ninguna certeza de tipo político o social. Para mí, todo es motivo de duda, estoy abierto a todo lo que pueda ocurrir” (2012, 141-142). O aquella que, al año siguiente, le da a Leonardo Valencia para la revista *Trizia*:

Por lo general, trato de evitar en lo posible ese tipo de opiniones [políticas]. No tengo vocación de reformista, ni de comentarista de los hechos que ocurren en la política mundial o en la sociedad de nuestro tiempo. No quiero participar en el debate ideológico. Para mí, eso es completamente extraño. Por eso, mi diario se va convirtiendo, no en un diálogo con la sociedad, con el Estado, con el poder, sino en un diálogo conmigo mismo (Ribeyro, 2012, p. 169).

El diario, así, es escenario de ese diálogo ambiguo y paradójico, que esconde y muestra al mismo tiempo sus posiciones políticas y sus figuras privadas, íntimas. Leyendo este tipo de afirmaciones y tomando en cuenta que son los mismos años en que están publicándose los primeros tomos de *La tentación del fracaso*, no cabe duda de que Ribeyro construye una imagen de sí que lo presente distante de las contingencias políticas. Sin embargo, pareciera que el contraste con algunas de sus participaciones en el espacio público y con sus afinidades durante los años sesenta y setenta obligan a un examen algo más detenido acerca de su figura.

Conclusiones

A partir del concepto de ‘posturas literarias’ elaborado por Jérôme Meizoz fue posible complejizar el modo en que se ha interpretado el boom latinoamericano de los años sesenta y setenta. Los modos de ser de los escritores durante aquellos años han demostrado ser mucho más complejos que la pura lectura de los escritores-comprometidos o aquella que, peor aún, identifica aquel fenómeno con una estrategia de marketing y publicidad que no tendría ningún asidero más allá de las lógicas del mercado. Por el contrario, el campo literario, cultural y político de la segunda mitad del siglo entrecruza múltiples factores que obligan a desembrozar los gestos, discursos y apariciones en el espacio público. En ese contexto, una lectura atenta de *La tentación del fracaso* y un contraste con los escritores más

hegemónicos del boom ha permitido ver a qué distancia del centro y de qué manera se puede leer un autor como Julio Ramón Ribeyro en una cartografía llena de referencias y territorios complejos. Asimismo, este tipo de ejercicio permitirá, a quien quiera realizarla, una lectura más compleja de la literatura latinoamericana del boom, relacionando este fenómeno a otros nombres igualmente relevantes, pero que suelen ser leídos con radical distancia a este fenómeno. Así, novelistas como Jorge Ibarguengoitia o Elena Garro, poetas como Enrique Lihn o Nicanor Parra, pueden ser integrados en una lectura más compleja del boom que dé cuenta de otro tipo de estéticas y modos de comportarse políticamente, pero que dan cuenta de un modo de leer Latinoamérica desde ciertas coordenadas compartidas. El escenario, por tanto, parece necesitar de aquellas herramientas más complejas de análisis.

Bibliografía

- Albuquerque, G. (2011). *La trinchera letrada. Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*. Santiago: Ariadna.
- Ayén, X. (2014). *Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA.
- Bueno, R. (2011). Diario personal y poéticas narrativas en Ribeyro. En L. P. Rodríguez Suárez & D. Pérez Chico (Eds.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo* (pp. 153-165). Zaragoza: Instituto Fernando El Católico.
- Coaguila, J. (2021). *Ribeyro, una vida*. Lima: Revuelta.
- de Navascués, J. (2004). *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio R. Ribeyro*. Madrid/Berlín: Iberoamericana.
- Díaz, J. L. (2016). Muertes y renacimiento del autor. En A. Pérez Fontdevila & M. Torras Francés (Eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 55-77). Madrid: Arco Libros.
- Donoso, J. (2007). *Historia personal del "boom"*. Madrid: Alfaguara.
- Edwards, J. (2015). *Persona non grata*. Madrid: Cátedra.
- Elmore, P. (2002). *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - FCE.

- Esteban, A., y Gallego, A. (2009). *De Gabo a Mario. La stirpe del boom*. Madrid: Espasa.
- Franco, J. (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Granés, C. (2022). *Delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina*. Buenos Aires: Taurus.
- Iber, P. (2015). *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.
- Lukács, G. (2010). *La teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot.
- Meizoz, J. (2014). Aquello que le hacemos decir al silencio: Postura, ethos, imagen de autor. En J. Zapata (Ed.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 85–96). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Meizoz, J. (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Rama, Á. (2008). El boom en perspectiva. En *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (pp. 259-320). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Ribeyro, J. R. (1998). *Cartas a Juan Antonio. Tomo II. 1958-1970*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- Ribeyro, J. R. (2012). *Las respuestas del mudo*. Santiago: Lolita.
- Ribeyro, J. R. (2014a). *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*. Barcelona: Seix Barral.
- Ribeyro, J. R. (2014b). *Dichos de Luder*. Lima: Lápix.
- Rodríguez Monegal, E. (2015). Notas sobre (hacia) el boom. En C. M. Parra Triana & R. Rodríguez Freire (Eds.), *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX* (pp. 326-334). Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Rojas, R. (2018). *La polis literaria. El boom, la revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. Madrid/Ciudad de México: Taurus.
- Sánchez López, P. (2005). El proyecto literario y político de la revista *Libre Iberoamericana*, V(17), 29-39.

- Sánchez, P. (2009). *La emancipación engañosa. Una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Vargas Llosa, M. (2007). Cien años de soledad. Realidad total, novela total. En G. García Márquez, *Cien años de soledad* (pp. xxi–lxiii). Madrid: Real Academia Española - Asociación de Academias de la Lengua Española - Alfaguara.
- Viñas, D. (1981). *Más allá del boom. Literatura y mercado*. México: Marcha Editores.